

LOS POLICÍAS Y SOLDADOS ALONSOSANTIANOS. SOMBRA EN TERRENO DE NADIE*

José Luis CASTRO GONZÁLEZ

Universitat de Barcelona

1. EL ORDEN EN LA LIBERTAD

Con el fenómeno social de la Movida Madrileña se crea una atmósfera y un ambiente social protagonizados por los jóvenes, amenizada con tintes de libertad y con mucho espíritu de rebeldía. Los habitantes de la noche, los que hicieron de la música pop, las drogas y a veces la delincuencia sus ropajes identificadores contemplaban al resto de la sociedad, aquella formada por los “integrados”, desde una imaginada atalaya de héroes.

Alonso de Santos supo seleccionar entre el Madrid de barrio los nuevos habitantes, aquéllos que provenían de familias inmigradas del pueblo que poco o nada participaban de la gran metrópolis. La opción que buscaban estas familias¹ era la vida del pueblo, mientras que sus hijos luchaban cada vez más por la integración en la ciudad, contemplada como selva y ellos, consecuentemente, como salvajes. A su vez, los jóvenes pretendían realizar perfecta encarnación de los

* La realización de este trabajo forma parte de mi investigación doctoral con el apoyo de una beca predoctoral FPI, concedida por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (BES-2003-2166), vinculada al proyecto de investigación BFF2002-04092-C04-03, dirigido por la Dra. Rosa Navarro Durán.

¹ Allinson (2003) lo establece también como una peculiaridad en el cine de Almodóvar.

aires de libertad, sabiéndose con la posibilidad de que la alternativa del “cambio” social se llegaría a realizar. Sin embargo, todo lo que era ilusión chocaba de bruces contra la norma de lo establecido y lo impuesto. Ilusión y realidad caían en una oposición dialéctica.

Todo el cuadro de una época se puede ver en la dramaturgia de José Luis Alonso de Santos, quien dignificó en la escena al marginado, protagonista de su producción dramática, pasando desde la tragedia a la comedia. Pero en el intento de buscar su espacio dentro de la sociedad, el marginado necesitaba de la “norma”, lo “establecido” para de este modo poder presentar dos fuerzas antagonistas y dramáticamente resultantes. Buena parte de la crítica (Oliva, 2002: 17; Olivera, 1988; Ragué-Arias, 1996) ha querido ver en José Luis Alonso de Santos una vuelta y recuperación del sainete para el teatro español; más allá del sainete hay en él un teatro realista que pretende ceñirse a la cotidianidad pero sin insistir en la reconstrucción costumbrista de una época, sino más bien buscando denunciar las taras que afectan a la sociedad en que se sitúa la obra².

Será mi propósito para este artículo ocuparme del análisis de los personajes englobados en un colectivo social llamado “Fuerzas Generales del Estado”; entre ellos abarco policías y militares (soldados rasos, coroneles, sargentos...), todos ellos con gran protagonismo en la Obra del autor. Son personajes que mayoritariamente aparecen relegados a un papel secundario pero no por ello dejan de tener importancia en la evolución de la trama dramática; además, gracias a ellos, el texto gana en fuerza en la diatriba contra algún aspecto social. Para la elaboración del siguiente estudio he abarcado un corpus de cinco obras: *La estanquera de Vallecas* (1981), *Bajarse al moro* (1985) —dos comedias— y *Trampa para pájaros* (1990), *Yonquis y yanquis* (1996) y *Salvajes* (1998) —tres tragedias³.

² En este punto, Oliva (2002) creo que hace un análisis de la obra de Alonso de Santos excesivamente condicionado por el sainete. Medina Vicario (1993: 55) enumera las características del sainete y en oposición desmiente tal adscripción de la obra de Alonso de Santos.

³ A la hora de reproducir las citas textuales unificaré criterios.

Vayan por delante mis disculpas para aquellos policías o militares que puedan estar presentes y se puedan sentir ofendidos. Son las más elecciones y observaciones como las que pueda hacer un peregrino de la Filología.

2. COMEDIAS

Es en el género comedia donde Alonso de Santos se siente más cómodo, así recogido en varios lugares (Amo-Sánchez, 2002). Las dos obras aquí elegidas serían las que permiten hablar del “camino al éxito” hasta lograr la culminación en su producción dramática (Ragué-Arias, 1996: 178). Ambas son comedias de situación, de *tempo presto* y conforman la primera vuelta de la “tetralogía madrileña” (Amo-Sánchez, 2002: 31). Como bien indica Pérez-Rasilla (2003), a la hora de crear este modelo de comedia es el legado de la comedia cinematográfica la que más huella deja. Quizás de una forma inconsciente, en algún momento de la creación de los dos policías estuvo presente Néstor Pateu, el único policía honrado en un barrio de París, héroe en *Irma la douce* (1963) de Billy Wilder. Si en Wilder teníamos un París recreado en los estudios de la Metro Golden Meyer, en Alonso de Santos son los escenarios cerrados de dos casas situadas en los respectivos barrios marginales de Madrid: Vallecas y Lavapiés.

2.1. El policía con ojo avizor. *La estanquera de Vallecas* (1981)

En *La estanquera de Vallecas*, las Fuerzas del Orden Público tienen una gran importancia pues durante toda la acción dramática actúan siempre como contrapunto a la infeliz acción de dos granujas de medio pelo llamados Tocho y Leandro, “la suerte tirando a torcidilla y el paro crónico” (Medina Vicario, 2003: 227). El atraco promete ser una acción rápida, acorde con lo que los atracadores habían visto en el cine americano. Sin embargo, todo acaba por complicarse: primero, por la inexperiencia y el nerviosismo de los atracadores en cuestión; segundo, porque la abuela es una mujer “de armas tomar”; en tercer lugar, porque desde el exterior se ha reunido un enorme coro que los va acorralando y empequeñeciendo.

La abuela, de nombre doña Justa, se presenta a los atracadores como la viuda de su marido que era guardia civil. Aunque en un

principio resulta poco creíble que en tal contexto uno proceda a presentarse, desde el punto de vista dramático gana en eficacia, porque de este modo le permite delimitar su territorio frente a los atacadores; a la vez que nos da pistas sobre otros aspectos del texto, como es la participación de los objetos humanizados. Si los paquetes de tabaco “*rompen filas*” y “*vuelan como mariposas los sellos de a tres pesetas*” (Alonso de Santos, 1995: 60) se sugiere que la valentía del finado marido era más que discutible. Andrés Amorós, en su edición (1995: 60, n. 17), nos señala que en la España de posguerra era frecuente que el Estado adjudicase estancos a viudas de militares o de guardias civiles. He aquí el primer guardia civil que nos aparece en el texto, el finado marido de la dueña del estanco, el que arropa a su esposa de matices brillantísimos desde el punto de vista dramático.

En el exterior del estanco se organiza de forma estratégica un grupo de gente, una vez alertados los vecinos por los gritos de la abuela. Es cuando menos llamativo que para dos granujas de medio pelo y para un aviso sin importancia se organice todo un *groupe* formado y bien estructurado, hasta el punto de que condiciona los comportamientos de los del interior. Mientras que los del exterior van aumentando y ganando en organización, Tocho y Leandro cada vez se ven más desprotegidos viéndose ahora obligados a cambiar su meta de actuación: no interesa cometer el atraco sino que ahora urge sobrevivir. Esta lucha entre el interior y el exterior me permite hablar de “conflicto espacial” en un momento en que el acorralamiento es evidente⁴. Así, frente al calor que se respira en el interior, se presenta la frialdad que proviene del exterior representada en escena por una voz en *off* –un *anónimo* (Spang, 1991: 211)– que les recuerda cuál es su situación; es evidente que todo obedece a un organizado plan de desgaste psicológico que tiene como objetivo principal reducir a los del interior. El primer contacto que mantienen con el exterior es la acusación de un crimen que ellos nunca cometieron (el del sastre). Por otra parte, el cuerpo general de policía, a su vez, y como es frecuente en la dramaturgia de Alonso de Santos, no se presenta del todo agudo

⁴ En el I Congreso Aleph (*Nuevas líneas de investigación*), celebrado en Valencia del 30 de marzo al 4 de abril de 2004, contrasté el tratamiento del conflicto espacial entre el interior y el exterior en *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Trampa para pájaros* (1991).

y espabilado: cuando deciden entregarse Leandro y Tocho, no saben cómo reaccionar; es una pista para construirnos esa voz como si de un subordinado se tratase.

La policía aparece representada en el exterior como cuerpo, participando con un plan organizado de actuación. Sin embargo, dado que la historia nos es presentada desde el ángulo de visión de los sitiados contemplamos ese exterior, además de con excesiva parcialidad, con desconfianza. El informante es Tocho, el más joven de los granujas, aquél que peca de tener una imaginación excesivamente peliculara⁵. Digamos que lo que Leandro ve de una forma realista, él lo ve todo con desafío y provocación; así, en vez de vivir la situación de forma dramática, la contempla como si de una aventura se tratase: la prueba más evidente está en que no tiene reparo alguno en enamorarse. Así la llegada de ambulancias y coches de policía, el aumento de un coro de gente en el exterior, en un principio es motivo de alegría para él pues le ayuda a imaginarse y construirse como un héroe cinematográfico.

Del cuerpo general de policía que se organiza en el exterior llega al interior del estanco un policía, el teniente Maldonado. Si contemplamos la obra desde un punto de vista metateatral, el policía que consigue pasar al interior se puede presentar como el espectador de la función teatral que se organizará en el interior. Por otra parte, él a su vez se convierte en el personaje de las mil caras. Concreto: en primer lugar, es el médico que debe asistir a la abuela, disfraz que le permite acceder al interior del estanco; sin embargo, es el que recibe en tres ocasiones sus golpes, en una persecución que perfectamente se puede ver como una escena de la *commedia dell'Arte* (Medina Vicario, 1993: 70-71), del circo o incluso, si se me apura de una comedia de los hermanos Marx; en cualquiera de los casos, él desempeñaría el papel del tonto del circo. Por otra parte, en vez de ser el que consiga defender a la abuela y a Ángeles, prende fuego al estanco, presentándose de este modo como ladrón antes que policía.

⁵ Alonso de Santos tiene el gusto de presentar a unos personajes con un substrato cultural que hablan de una forma determinada. En sus obras aparecen jóvenes que van al cine, demostrando de esta forma una cultura de cómic, de cine, del telefilme, del vídeo-clip (Amo-Sánchez, 2002: 21).

Serían apenas dos de sus máscaras que nos lo presentan acorde con el contexto general de absurdo en que se desarrolla toda la comedia.

De todos los policías que trataré en las siguientes páginas es el único que se encuentra “de servicio”. En general, es un personaje plano, sin matices, y en un principio su función en la obra es acentuar el absurdo para de esta forma conseguir una vía fácil para lograr el humor. Pero no nos conformemos con un análisis ingenuo y pensemos que detrás de un personaje simple hay toda una intención constructiva de la obra, acorde con la estética realista en que se mueve el autor.

Si mediante su actuación lo percibimos con estas diferentes faces, no menos absurdo se construirá cuando es manipulado como un personaje que construye el mismo Tocho; le pondrá la máscara que más le convenga en función de la situación dramática en que se encuentre: si necesita hablar con el exterior lo toma como su portavoz para pedir suministros; cuando incendia el estanco Tocho lo presenta a los del exterior como el indio Jerónimo⁶; cuando está con “su chica” Ángeles, lo contempla como sheriff; si necesita dinero para apostar con la abuela, el policía será la víctima que le conceda el dinero... Vemos pues que estos conflictos dramáticos obedecen a un intento de identificación por parte del desafortunado Maldonado, recordándole a los presentes su condición de policía; debe recordar a cada instante el rol de autoridad que representa. A su vez, a Tocho le sirve como chivo expiatorio para resarcirse de la desventajosa situación en que él se encuentra. Aunque suene a un motivo dramático de una comedia al uso de inspiración cinematográfica, Maldonado en su intento de delimitar su territorio pretende ocultar la cobardía, característica suya que acaba por eclipsar cualquier asomo de valentía que pudiese haber en él. Sabe que descontextualizado de su hábitat “natural” no es nadie, ni siquiera fuera del estanco. Como prueba textual aporto la siguiente: cuando desafía a Tocho, ni siquiera se atreve a citarlo en la calle, sino que le exige que se vean en *su* despacho, en *la* comisaría. Vemos, por tanto, que todas sus argumentaciones de defensa las hace en función

⁶ El personaje histórico Jerónimo vivió en Arizona (1829-1909). Era el último caudillo chiricahua encargado de hacer la resistencia ante la invasión estadounidense. Es evidente que Tocho no ha acudido a una enciclopedia, sino que toma la broma de las películas del Oeste (Amorós, 1995: 89, n. 108).

de la ley, al igual que los miembros de las Fuerzas Públicas que esperan en el exterior. Son sus mejores escudos.

Es el personaje que más insiste sobre su identidad, sobre su condición profesional, presentándose siempre en su condición de policía, nunca como persona. Dado el contexto general de absurdo en que vivió envuelto durante toda la noche, sólo le queda a Maldonado regresar, una vez finalizada la obra y recuperada la “normalidad”, para afirmarse nuevamente ante la abuela y Ángeles, ahora como acusador: Ángeles y la abuela serían las únicas personas en quienes podría resarcirse de la afrenta sufrida durante la noche. Fijémonos en que durante toda la obra no ha hecho absolutamente nada, más allá de ser el ojo que todo lo ve pero que nada entiende. Por lo tanto, este regreso supone un intento de recuperar su posición de orgullo profesional que se le presupone pero que no ha podido ejercer, no a él como persona, sino como miembro del cuerpo que representa. De este modo, se le resta importancia a la muerte de Tocho y se ajusta el final a la estructura general de comedia. El final carece de patetismo trágico⁷.

Aunque estamos ante una comedia no podemos emparentarla con el sainete, como siempre se ha hecho al hablar del teatro de Alonso de Santos y de Fermín Cabal —vayan mis disculpas a los autores aludidos; yo, negándolo, retomo la manida comparación— porque pesa más el sentido social trascendental que la particularidad de los chascarrillos en sí. En la comedia que me ocupa se perciben pequeños detalles informativos que caracterizan la obra con un cierto gusto por lo social. Sin perder de vista mi horizonte interpretativo de la obra, diré que la presencia de lo policial se contempla como una tara para la sociedad, en particular para la familia. Así, Ángeles, al recordar al sastre asesinado, insiste sobre la dimensión social de la familia, contemplada como si de un crisol de desgracias se tratase; del conjunto de calamidades conviene insistir sobre el hijo que está prestando el servicio militar: “ÁNGELES.— Es que el otro día mataron a un sastre aquí al lado para robarle. Dos mil pesetas se llevaron. Deja

⁷ Así lo sostiene el autor (Amo-Sánchez, 2002: 19). La muerte de Tocho no duele, es un marginado con el que nos podemos reír; ese tiro final no mata a nadie, son tiros que no hacen nada. Un sentido bien diferente cobrarán en las tres tragedias de las que me ocuparé seguidamente.

viuda y tres hijos. Uno de ellos en la «mili»” (Alonso de Santos, 1995a: 64).

Por otro lado, la lucha entre el interior y el exterior, a la que me he referido más arriba, se presenta como la oposición entre dos mundos posibles, algo de gran gusto en la producción dramática de nuestro autor, como seguidamente expondré. Lo observó muy bien Medina Vicario (1993: 69): “Es fácil concluir que mientras «los violentos» no dudan en arriesgar su seguridad por la estanquera, las «gentes de orden» están más interesadas en reducir a los delincuentes que en atender adecuadamente a la víctima”. Los dos disparos aplican la sentencia de muerte sobre Tocho, impidiéndole de este modo que se realice como héroe cinematográfico; la sociedad en general ha optado por reducirlo a la nada. Por otra parte, el acoso, totalmente desmedido y exagerado, ha servido al fin de crear todo un espectáculo en torno a dos seres totalmente inofensivos: ni siquiera eran ladrones profesionales. No debe pasarnos desapercibido el detalle de que probablemente fuese el policía Maldonado el que pudo informar al resto de los policías de la peligrosidad de Tocho (fue quien más ha abusado del policía durante la velada). Sin embargo, tal como finaliza la obra, la muerte de Tocho no ocupará mayor espacio que el de un recorte de prensa, que bien pudiera ser *El caso*, contemplada la muerte con los tintes de una noticia... Un muerto más, otra sombra que cae.

2.2. Alberto, un caminante en línea recta. *Bajarse al moro* (1983)

Podemos considerar la trama principal de *Bajarse al moro* como si de un proceso de transformación se tratase. A un piso de amigos, situado en Lavapiés, llega Chusa con Elena, una chica que acaba de conocer en la calle. Otra vez la lucha se impone entre el interior y el exterior del apartamento. Por una parte, Chusa procura instruir en la deformación a una inocente y joven chica un tanto aburguesada; por otra, doña Antonia, la madre de Alberto, intentará llevar a su redil al hijo que presupone desarraigado del entorno familiar, al que convendría encaminar nuevamente por un sendero de convenciones sociales.

El policía que tenemos en la obra es Alberto. En concreto, podemos afirmar que se ha buscado un personaje para adoptar una

pose social, pero que en realidad no se tiene bien aprendido el guión; no ha hecho suyo al personaje. Por tanto, Alberto no es un policía al uso. A diferencia de Maldonado en *La estanquera...*, ahora la condición de policía es una identidad construida al modo de máscara, como si de un personaje se tratase, pues sabe lo que ello le beneficiará desde el punto de vista social. Alberto se presenta como un personaje atípico entre dos bandos. La situación roza el absurdo, pues sus amigos, Jaimito y Chusa son dos camellos de baja categoría, dedicados a hacer trapicheos en el mundo de las drogas. Al principio de la obra, se presupone que es un personaje que está manipulado por Chusa y Jaimito, pues les interesa tener a un policía en casa para realizar sus fines delictivos de la forma más fácil posible; desde la perspectiva de Chusa es una persona “normal” porque pertenece a su bando y además de ser su novio, es *el* amigo.

Quien se lo presentará a la joven Elena es Chusa en una percepción espacial. En mi condición de detective de textos percibo que, ya desde el inicio, Alberto está rebajado: sólo posee un rincón en el apartamento, además de estar presentado a la misma altura que el hámster Humphrey. Si se me apura, todos los moradores del apartamento tienen mucho de Humphrey: todos giran en rueda de molino, sin ninguna posibilidad de obtener un cambio y por extensión, podemos contemplar el apartamento como una jaula. Fermín Tamayo y Eugenia Popeanga (1988: 58) lo señalan como un espacio tabú, pero más creo que el modo en que es presentado su rincón obedece al carácter irascible del personaje en cuestión. La polémica se marca desde la misma descripción: por una parte se encuentra lo esperable de un héroe pero por otra parte, ese héroe es visto como el enemigo, porque no deja de ser por el momento un “madero” (así contemplado por Elena). Todo en él es tabú: el espacio, la porra, como si fuese un falso dios intocable... No deja de ser un juego de ocultar verdades sospechosas, algo que emparenta a Alberto con su madre.

En Alberto nos encontramos con el siguiente contrasentido: llega a casa avisando de la llegada de la verdadera policía. Alguien que prometía ser un héroe se comporta como un cobarde (Tamayo y Popeanga, 1988: 58, 61) y simplemente porque ha habido un cambio de perspectiva; para los que lo ven de dentro afuera es un héroe, para los que lo ven de fuera adentro es un cobarde. Es una cobardía que se

demuestra a lo largo de toda la obra; así cuando se siente atraído por Elena emula a actores en sus roles de galanes, su mediocridad le impide generar un discurso original; cuando se le dispara la pistola y hiere a Jaimito, la víctima debe protagonizar también el papel de héroe; cuando se entera de la captación de Chusa, decide huir del apartamento.

Si nos proponemos hacer una jerarquización entre los actantes de la obra a Alberto le correspondería un lugar entre los secundarios; no obstante, si lo analizamos desde la evolución de la trama general vemos que su actuación cobra relevancia pues gracias a su actuación nos hace llegar el mensaje social de la obra. Una buena prueba de ello sería la misma evolución que experimenta en la forma de hablar: de lo más chabacano (del empleo del cheli) pasa a utilizar un lenguaje más requintado, como bien ha señalado el mismo autor (Díaz Sande, 1987: 14)⁸; participa de las convenciones sociales y las promesas se quedan en nada, además de intentar moralizar. La reacción de Chusa no se hace esperar: “CHUSA.—En el tren. Por hacer un favor a uno. Tenía una cara de bueno que se la pisaba, y luego era policía. (*Pausa. Le mira.*) Desde luego es que hoy en día ya no te puedes fiar de nadie.” (Alonso de Santos, 2001: 180).

Sin embargo, desde una perspectiva familiar existe una notable diferencia entre Alberto y sus compañeros de piso: frente a Chusa y Jaimito él tiene padre y madre, además de poseer un empleo digno; también Elena, al menos, tiene madre⁹. A medida que avanza la obra vemos que quien maneja los hilos de Alberto es su propia madre: a ella le conviene que su hijo tenga una profesión “digna” porque sabe que le reportará beneficios; dado su perfil de cleptómana, ludópata y alcohólica, el nuevo cargo del hijo le puede solucionar más de un problema. Por otra parte, en su afán de aparentar sabe que, gracias a la condición de policía y a la relación que mantendrá con Elena, ella podrá cambiarse para una zona céntrica de Madrid, como podría ser la Glorieta de Quevedo. Vemos por lo tanto que en nada se le pide a

⁸ A propósito del lenguaje en *Bajarse al moro*, vid. Giralt Latorre (1994). De la evolución lingüística en esta obra también se ocupa sucintamente Galán Font (1985: 53)

⁹ Los personajes marginales sin familia también protagonizan buena parte de la filmografía almodovariana (Allinson, 2003).

Alberto que tome el oficio con vocación, sino sólo que participe de las convenciones sociales. Si en Alberto observamos una evolución —así como en Elena—, la madre, sin embargo, se presenta como personaje plano, un arquetipo que podría ser una pariente lejana —literariamente hablando— de lady Bracknell en *The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde. Digamos que Alberto ha emprendido la evolución de la línea recta —“evolución constante” (Galán Font, 1989: 52)— por oposición a Elena y a Jaimito, quienes, al igual que el hámster Humphrey, presente en escena, giran en círculo constante. El padre sería otro ejemplo de persona reconvertida para la sociedad: ha aprovechado su estancia en prisión para hacerse economista y, una vez que sale, poder alistarse a las filas de los más poderosos en el momento (entiéndase, los socialistas).

Desde el principio de la obra, cuando es Chusa la que domina la situación dramática, se le exige a Alberto que cumpla una “misión”: debe desvirgar a Elena, para que de este modo se solucione un “contratiempo” con el que no contaba Chusa. Si todo funcionase como se esperaba Chusa podría bajarse al moro con su nueva amiga y hacer acopio de una mayor cantidad de alijo. Sin embargo, jamás entraba en los planes de Chusa que su novio acabase sustituyéndola a ella por Elena en un conflicto meramente situacional. He aquí que la marioneta con traje de policía pasa de manos de Chusa a las de su madre, doña Antonia, de modo que siga el juego de las convenciones sociales. La “misión” que realmente se ve cumplida es la de doña Antonia; Chusa no ve realizada su meta.

Si interpretamos el texto como en una lucha constante entre el interior y el exterior del apartamento, Alberto, al igual que su madre, presenta la peculiaridad de ser un personaje que está siempre entrando y saliendo. Contradictoriamente, la función que se le pide a Alberto no se cumple porque cada vez que regresa del exterior lo único que consigue es eliminar la poca tranquilidad que pudiese reinar en el espacio de Jaimito y Chusa. Sostengo que, desde el principio de la obra, esto ya era evidente en su comportamiento y que nunca actuó en favor de los demás; al principio era mejor actor. Fijémonos en que en este punto lo podemos emparentar con doña Justa, la estanquera de Vallecas o Luis, el tabernero fantástico, y mismamente una larga tradición de avaros, quienes no quieren poner en peligro su empleo,

porque saben que si así ocurriese no tendrían posibilidad alguna de realización dentro de la sociedad. “Cada cual a lo suyo...” sería lo que late en el subtexto (Alonso de Santos, 1997: 331, 333).

En cualquiera de los casos, es el personaje más ridiculizado de la obra. Sus galas de policía le servirán para ocultar su enorme mediocridad; fijémonos en que no quiere separarse en ningún momento de los atributos de su personaje. He aquí que se presenta como perfecta marioneta que puede ser movida por quienes le rodean. Galán Font (1989: 52) sintetizó bien las causas que determinaron la transformación del personaje, “de policía a madero”: 1) la presión social (el trabajo de policía, el piso de Móstoles, modelos de sociedad tradicional); 2) la atracción amorosa hacia Elena; 3) la presión familiar; 4) la presión de su yo particular (cobardía, egoísmo). De todas las razones citadas por el crítico las tres primeras serían variantes de la principal: la cobardía.

Vemos, pues, que el texto en su conjunto ha acudido a una temática brillantemente explotada por nuestro autor. Se nos presentan dos mundos contrapuestos, en una lucha constante entre el interior y el exterior, donde el interior, acorde con lo que son apartamentos habitados por una familia de amigos, se representa como un espacio de libertad; por otro lado, el exterior actúa como opresor. A pesar de todo, la pretensión de alcanzar una utopía de lo integrado sería como una máscara para velar lo que de marginal pueda haber en los personajes. Tanto Alberto como sus padres participan de los juegos sociales, siempre hipócritas, ocultando de este modo todo lo pecaminoso que en ellos hay. Alberto representa a los que han subido al carro de las posibilidades sociales. “¿Qué posibilidad le queda a la libertad de poderse ver realizada dentro de la sociedad?” y “¿Nos debemos labrar un destino libremente u optar por uno adjudicado por las reglas sociales?” podrían ser las preguntas que laten detrás de lo que se ha presentado como una comedia de enredo, más allá de una situación sainetesca al uso. Le cedo la palabra a Haro Tecglen, quien supo ver el sentido del texto: “Engañadas por una cierta utopía humilde, se desengañan unos, y aceptan vivir otros en el engaño sabiendo que lo es” (Haro Tecglen, 1989: 47). Y acabo, ¿dónde habita la verdad, en Lavapiés o en Móstoles?

3. TRAGEDIAS COTIDIANAS

A partir de la década de los 90, José Luis Alonso de Santos retoma la marginalidad para su producción dramática, la segunda vuelta de su “tetralogía madrileña” (Amo-Sánchez, 2002: 31) con dos textos: *Yonquis y yanquis* (1996) y *Salvajes* (1998). Como bien apunta el autor, lo que en los 80 se podía expresar mediante la comedia ahora se retoma con el género tragedia, más acorde con los tiempos que corren; como bien las clasificó Oliva (2002) son tragedias cotidianas¹⁰. Nos enfrentamos a un policía, a dos soldados y a un comisario. Son tragedias cotidianas que acuden en varias ocasiones a lo largo del texto a la comedia “doméstica casi” (Oliva, 2002: 16)¹¹.

3.1. Mauro, el policía en crisis. *Trampa para pájaros* (1990)

La obra se plantea como un drama psicológico. Sólo los presagios y el desenlace dotan al conjunto de una naturaleza trágica. Abel acude al desván para encontrarse con su hermano Mauro, con el firme propósito de convencerlo para que desista de seguir disparando a la gente que se encuentra en el exterior y salga de su escondite; es el “cazador cazado” (Medina Vicario, 2003: 266). El conflicto se establece como una constante pugna entre el interior y el exterior, pero dada la naturaleza de drama psicológico del texto, creo que pesa más la lucha entre pasado y presente de los dos hermanos antes que el conflicto situacional propiamente dicho. Por tanto, no se cumple en este texto lo que Spang propone para el exterior: “desasosiego, desamparo, violencia.” (Spang, 1991: 217); lo que normalmente expresa el exterior, aquí son las notas características del interior, con un conflicto de fantasmagorías. Mauro, al igual que Alberto en *Bajarse al moro*, en un primer momento, posee un “*rincón abuhardillado*” (Alonso de Santos, 1995b: 15). Sin embargo, el objetivo de Abel no se ve cumplido y lo que obedecía a un encuentro

¹⁰ Medina Vicario (1993: 163) señala que *Yonquis y yanquis* es un drama negro; luego matiza y contempla la obra durante todo su planteamiento y desarrollo como un drama pero de desenlace trágico.

¹¹ Aunque en las tragedias se presentan algunas situaciones cómicas, éstas, sin embargo, no se pueden comparar a las que se presentan en sus comedias. En este punto discrepo de Oliva (2002: 45). El tono general amargo hace que el humor que de él se deriva también lo sea.

de tipo práctico para solucionar un conflicto situacional, acaba por derivar en un proceso de confesión-acusación entre hermanos. Pero no nos conformemos con lo concreto y optemos por contemplar este encuentro como del enfrentamiento entre dos opciones vitales dramáticamente resultantes: la del esteta y la del militar; la opción democrática frente a la dictatorial; la contemplación frente a la acción; en fin, el tándem schopenhaueriano. De lo particular pasamos a lo general, al sentido trascendental del texto dramático.

Mauro aparece en un estado físico y psicológico lamentable — “verdaderamente enfermo de desconcierto” (Medina Vicario, 2003 [1991]: 266)—, como un objeto inservible, de los muchos que hay en el desván; su construcción como personaje es de “naturaleza poliédrica” (Medina Vicario, 2003 [1991]: 266), como ese “viejo policía forjado al gusto del régimen franquista” en un principio individual. Aun así, nada impide que se haga extensible a toda una sociedad. Se construye por tanto el texto en virtud de un cúmulo de paradojas: el policía al margen de la ley, el cazador cazado por sus propios compañeros, el delincuente que busca su defensa, la transformación política de una sociedad, un policía descontextualizado frente a un músico, continente necesitado frente a sólido contenido, pasado proyectado en el presente mediante recuerdos... Tal como aparece descrito el espacio en la primera acotación semeja que se procura retratar el ambiente general como si de la fotografía de otra época se tratase¹². Desde una perspectiva social, ésa es la posición que le corresponde; sus métodos de policía en época del tardo franquismo de nada le sirven en los tiempos de la democracia, viéndose de este modo confinado a vivir en el rol de loco. Es una modalidad de loco político, aquél que no encuentra su rincón en los tiempos democráticos, simplemente por seguir fiel a los ideales franquistas. Si hubiese que hacer un diagnóstico de su locura, —entiéndase: con un método completamente literario—, la suya sería muy semejante a la

¹² En el V Congreso de Literatura Española Contemporánea, organizado por la Asociación Cultural A Curuxa en la Universidade de A Coruña (19-23 de abril de 2004) ofrecí un análisis contrastivo entre *El tragaluz*, de Buero Vallejo, *Fuiste a ver a la abuela???* de Fermín Cabal y *El álbum familiar* de Alonso de Santos. Emplé entonces dos imágenes: el tren y la fotografía. Dado que *Trampa...* toma muchos aspectos de la obra bueriana (también de *El precio*, de Arthur Miller) lo allí expuesto sirve para la obra que aquí nos ocupa.

del Briones cabaliano, agravada ahora con una dosis de peligro y morbosidad, emparentable con Cavanosa de Fernando Arrabal. En cualquier caso, dado su estado de enajenación, aprovecha para comportarse de una manera absolutamente libre: pistola en ristre, domina en todo momento la situación y organiza su discurso de una forma inteligente. Sabe que se encuentra muerto —tal es mi lectura del texto a partir de las pistas y sombras que recibo—; el disparo final que recibe sólo tiene la finalidad de hacer desaparecer de la escena social el cargo que representa. Sabe que tiene sus horas contadas, algo de lo que no era consciente Tocho.

También, y siguiendo con la comparación con Tocho en *La estanquera de Vallecas*, la suya no es una percepción del entorno con una imaginación excesivamente peliculera, sino que sabe lo que ocurre en el exterior, gracias a la experiencia de la realidad: él hasta hace muy poco tiempo, era de los que esperaban fuera. Cuando todavía era un integrado, su función principal consistía en torturar a los presos y luego, si era necesario procedía a ejecutarlos, desempeñando de este modo la función que nadie quería. En la situación que ahora tenemos presente en el desván hay parte de estos dos ejercicios; primero, la tortura se la está ofreciendo a su hermano y a Mari, hasta el punto de que su hermano le exige que le deje salir; y segundo, los simulacros de disparos al espejo sugieren su aniquilamiento, además de amenazar a su hermano. Sólo le entrega la pistola al hermano en su último intento, cuando le ha sido desvelada la verdad que él buscaba: las confesiones de Mari y Abel. Sin embargo, no es una redención ni una entrega. Cae ante el dios-sociedad (Medina Vicario, 1993: 149). Abel es la ambigüedad, al igual que la sociedad que en teoría representa. La otra pistola que Mauro posee se le queda reducida en su lucha contra la sociedad: es un amago de afirmarse con un acto de rebeldía.

Por otro lado, su perfil de policía loco dota a Mauro de una condición de un policía observador de todo el modelo democrático que en apariencia se presupone perfecto; la perspectiva que él adopta es del que está fuera de la ley. Sabe que dentro de la ansiada democracia, a veces apenas las diferencias son pequeños matices de lo que en otros tiempos se llamaba dictadura. Televisión y prensa escrita poseen también sus estrategias de poder, de modo que muchas veces,

algunas de las guerras o noticias son gestadas sólo para obtener el espectáculo, con el objetivo de poder alcanzar los máximos en los índices de audiencias. Que la gente se implique en lo que lo que lee en los recortes de prensa ya son palabras mayores, pues si algo caracteriza la sociedad democrática —tal y como yo interpreto el texto— es por estar protagonizada por los “chicos bien”, aquellos que no se arriesgan por ocupar posiciones comprometidas. Todos serían Albertos (vayan mis disculpas para todos los presentes...).

Es Mauro un policía peculiar, construido a imagen y semejanza de su padre. No lleva uniforme, aparece contemplado en su dimensión hogareña, vestido de una forma desaliñada. Lo que ocupa un gran espacio en esta obra es la crisis de identidad que él padece: en todo momento se ha contemplado a sí mismo de una forma destructiva al compararse siempre con su hermano. La suya se convierte en una guerra ridícula por absurda, porque su pistola no alcanza para derrumbar a toda la sociedad actual; si acaso puede ir eliminando algunos soldados de plomo de ciertos bandos ideológicos (a su hermano, a sí mismo) pero poco más. Su pistola tendría que ser más grande y equivaler a un francotirador; sabe que por sí solo no puede enfrentarse a la realidad si no es con la recreación de una imaginación televisiva o de un guión de una película americana.

Vivida la obra, ¿qué nos cabe decir de su sentido? Medina Vicario (1993: 163) le adjudicaba “un final que algo de esperanzador principio tenía: la desaparición de los últimos residuos franquistas”. En mi condición de detective de textos no me conformo con la solución fácil; considero que se ha pretendido enjuiciar el modelo de democracia y sociedad nacida después del franquismo: hay ciertos defectos de la maquinaria democrática que convendría llevar a tela de juicio. Como argumento me sirven también lo percibido en *Castillos en el aire* de Fermín Cabal pues, gracias a ambas y refiriéndose a momentos diferentes, descubrimos que la democracia puede derivar en corrupción. Por otra banda, la muerte de Mauro no se puede percibir como un suicidio; desde el mismo inicio de la obra ya es un trasto inservible, está muerto, pues él bien sabe lo que ocurriría una vez que flanquease la puerta. Debemos percibir su muerte como una provocación y un grito de protesta contra el sistema de manera que busca protagonizar su último hecho heroico; se transforma su grito en

afirmación inquebrantable de sus principios, como lo hizo Briones en el correspondiente texto cabaliano. ¿Hablamos de eliminación de un pasado, como sostiene Medina Vicario (2003: 267 [1991: 50])? Me decanto por una lectura más pesimista del texto: el grito que un día era heroico hoy es impotente; hay un último intento de afirmarse como héroe... sin causa. La suya frente a la de Tocho es una muerte que pesa en la conciencia del espectador; fijémonos en que no hay lugar para la risa final; se pretende buscar la catarsis en el espectador. El resto de la sociedad, la que está dentro del texto (en el exterior de la casa), al igual que ocurrió con la muerte de Tocho le concederá en el mejor de los casos la importancia de un recorte de prensa. Apenas nada: “MAURO.— [...] Los que vivís cojonudamente, como tú, los leéis en el periódico tranquilamente mientras desayunáis y os da pena, eso sí, porque tenéis un gran corazón. Y pasáis la hoja. Mientras maten sobre todo a guardias civiles, policías y militares...” (Alonso de Santos, 1995b: 20).

3.2. Charly y Taylor, soldados sin guerra. *Yonquis y yanquis* (1996)

El texto inaugura una nueva etapa en la producción dramática del autor. Aunque retoma la temática de las drogas le da una nueva forma; lo que en la década de los 80 los adornaba con ropajes de la comedia, con el cambio de temporada sólo puede concederle las túnicas de la tragedia; no por ello renuncia al humor¹³. Merced a esta obra, a partir del ejemplo de una familia cotidiana, se enjuicia una cuestión a escala universal —y que hoy por desgracia tan bien conocemos—, suscitada a raíz del conflicto del Golfo Pérsico. Esta guerra es la primera que es retransmitida por televisión, como si de un espectáculo más se tratase: sólo se busca ganar audiencia. Al espectador medio seguramente la única guerra que percibe es aquella de las declaraciones sobre un conflicto que poco o nada tiene que ver con la vida del barrio madrileño. El soldado en sí ya no interesa. Con ello supone la aparición de un soldado poco o nada heroico, al modo de un Juanillo Ventolera. La guerra, si se imagina, es contemplada como un juego de máquina tragaperras; cierto es que quien lo dice es

¹³ No comparto la interpretación que del texto hace Emilio de Miguel Martínez (2002: 122); considera que en la pieza no existe humor, lo que destaca su sabor folletinesco.

un ludópata: “NONO.— Cómo va a ser igual. Lo de ellos es como la maquineta ésta. Disparan el botón y les dan puntos según los que den. Quinientos mil, un millón... si das a muchos...” (Alonso de Santos, 2002: 122).

La acción dramática del texto tiene lugar en un barrio del extrarradio de Madrid: las Fronteras, —“moderno y feísimo barrio” (Oliva, 2002: 24)— un pueblo que podemos a la luz del texto imaginar desgastado porque sus habitantes también lo están. Tal como se aprecia en la obra se construye como un terreno de nadie: por un lado, viven en los alrededores de la base americana de Torrejón de Ardoz y por el otro, se presenta en ella la mezcla entre dos nacionalidades: la española y la americana. Terreno de Nadie o, en palabras de Medina Vicario (1993: 165), una “España *que* apenas se pertenece”. Y la razón no es para menos: la familia de Ángel por sus escasos recursos económicos no ha podido acceder a una vivienda en el centro de Madrid y se ha ubicado en la zona más inhóspita. En consecuencia, padece las molestias de los aviones que sobrevuelan sus cabezas. De este modo se presentan como víctimas de un conflicto del que no participan, quedando ellos reducidos a una presencia tan nimia como podrían ser los puntos insignificantes sobre la pantalla de un avión militar.

En la obra aparecen dos soldados: Charly y Taylor¹⁴. Son dos personajes secundarios, el primero amigo y compañero de Ángel (el protagonista) y el segundo, en cierta medida, el rival. Charly y Nono —repárese en la recurrencia de los nombres con otras obras de Alonso de Santos— son los amigos y compañeros de batallas nocturnas del protagonista. En realidad, Charly no es un soldado, sino un chico que está cumpliendo su servicio militar —perfectamente podría ser el hijo del sastre de *La estanquera...*—, y como el que nunca ha salido de su barrio o de su pueblo, vive su posición actual como si de una gesta se tratase. Una buena prueba de ello es que lleva siempre puesto el uniforme y la pistola para, de este modo, poder enmascarar su vacío

¹⁴ Según Oliva (2002: 26) Nono y Charly son prototipos, pues salen también en *Salvajes*. Creo que obedecen a una recurrencia en los nombres, pero no tanto que sean los mismos personajes; aun no siendo tan ricos en matices como los principales, creo que poseen un perfil más complejo que el de prototipos.

personal (como hacía Alberto en *Bajarse al moro*). No sostengo que haya en ellos “un espíritu de maldad”, como defiende Oliva (2002: 27), sino que forma parte de su imaginario particular en un mundo que peca de ser excesivamente reducido; ellos no tienen mayores ambiciones que el saber a qué se dedicarán en las próximas veinticuatro parcelas de tiempo libre. El uniforme le impone una conducta civilizada, que él intenta mantener delante de su amigo Nono. Sin embargo, es una condición que él se ha tomado prestada pues la pistola se la ha robado a su sargento: “CHARLY.— (*Saca una pistola que lleva metida en el cinto, tapada con la chaquetilla militar, y se la da.*) Se la he pillado a mi capitán. Me la dejó para que se la limpiara y se la he limpiado.” (Alonso de Santos, 2002: 75). Si el incorporarse a filas supone adquirir una disciplina y una formación para la defensa de la patria, en el caso de Charly no es así: en él todo lo aprendido en el ejército sirve al fin de encauzarlo para sus propios intereses delictivos. De todos los conocimientos se queda con las clases de tiro porque sabe que le serán de mayor aprovechamiento una vez que vuelva a la calle a ejercer la delincuencia profesional. Es el primero en afirmar que el servicio militar no sirve para nada. Será su amigo Nono el que le dará a esa pistola un uso delictivo para poder atracar esta noche unas cuantas farmacias y así conseguir drogas. Nono y Charly tienen su “cuartel general”, pero sólo construido a base de desperdicios, basura y un coche abandonado.

Taylor es el enemigo en esta obra. Es un soldado americano, y dado el contexto, presenta la desventaja de ser negro, algo que no es bien acogido por los habitantes de Las Fronteras. Es denostado pero a pesar de todo, se le debe servilismo: Tere, la hermana de Ángel mantiene relaciones con él; es su novio. ¿Realmente de quién se enamora Tere, de una persona real o de un arquetipo construido en su magín? Ella, dentro de su ingenuidad, considera los Estados Unidos como el paraíso; lo que ella percibe de su barrio no le ofrece más que un cuadro general de miserias. La primera aparición de Taylor en escena es mediante una sombra¹⁵ —como Tocho, como Leandro, como Mauro, como Abel, como Mari...— llevando sobre sus espaldas

¹⁵ La sombra también acompañará a Antonio Llantada, el protagonista de *Fuiste a ver a la abuela???* de Fermín Cabal. Allí, aunque no se puede leer como presagio de la muerte, sí se sostiene como símbolo de la derrota.

los presagios negativos de la muerte. Su irrupción en la fiesta de cumpleaños de Ángel, les estropea la sorpresa a sus padres, a la vez que rompe toda la posible emoción que pudiese haber: cuando aparezca el hijo, ya no se celebra propiamente el cumpleaños. Es el soldado borracho (lugar común en varias obras dramáticas), novio de Teresa, la hermana de Ángel. Dado que Taylor no quiere asumir la paternidad de la criatura que ella espera –subtrama dentro de la obra–, se desencadena otro conflicto: ahora Ángel pretende recuperar el honor familiar que ha sido mancillado por el soldado americano. La presencia de Taylor no tiene mayor importancia que apartar del camino de la integración que se ha propuesto recorrer Ángel, “un imposible redomado” (Oliva, 2002: 23), a su salida de la prisión, como una promesa que le había hecho a Ana, su abogada. Sería un ejemplo de la guerra a escala particular y de este modo, Taylor es el soldado sanguinario, algo que no caracteriza a Charly. Observemos el detalle que en su represalia contra Ángel y sus secuaces sólo sabe emplear el machete.

Si me he parado a analizar a los milicianos en esta obra –aunque sólo sea de una forma sucinta–, es para intentar aproximarme al sentido del texto. Fijémonos en que el ser soldado, sea de servicio militar, sea de condición profesional ha contribuido no más que para generar una víctima inocente: Ana. Ángel dispara con la pistola de Charly, pretendiendo alcanzar a Taylor, pero al interponerse Ana (para evitar que le caiga una condena mayor a su cliente) lo único que consigue es la muerte. Y ella es civil y no participa de la guerra, más que como víctima. Sostengo por tanto lo ya apuntado por Medina Vicario (1993: 163): no existe utopía, no hay esperanza en un contexto general donde debe primar el mensaje de la radical denuncia. Por otra parte, creo que no conviene obsesionarse en buscar acciones principales y secundarias como propone Oliva (2002: 22), sino más bien ver un cúmulo de fatalidades que ocurren de una forma azarosa y accidental. Aplaudo que la acción secundaria protagonizada por Tere y Taylor se imbrique con la principal pero no comparto que la vida de Nono y Charly “e incluso la ayuda que éstos prestarán a Ángel, queda en una menor consideración” (Oliva, 2002: 22). Todo es una cadena: el arma del crimen procede de las milicias en un contexto de paz; de nada han servido sus fines defensivos y se ve metamorfoseada en arma homicida. Ángel aparece estilizado como un cuadro pictórico, un

ángel caído; también Ana posee una condición de mártir, visualizada por el tamiz del arte. El amor que buscan entre ellos está vedado, por la sociedad y por la guerra. El disparo en esta ocasión nos duele a los espectadores; no es un disparo ni una muerte traperera como lo había sido la de Tocho.

Por tanto, la crítica contra la guerra es contundente en esta obra. Las únicas batallas que protagonizan los soldados son las de la noche por selvas de bares madrileños. España en este momento no posee una categoría superior a la de un bar; ha dejado de ser la gran patria para convertirse en un mapa con habitantes, inquilinos en un piso en el bloque “C”, donde todos están en paro. La ternura entre Ángel y Teresa sólo la encuentran en el hospital, pero nunca en el día a día. Todo llega a través de la televisión, y ellos se presentan como héroes sin causa: una imagen, un punto en un mapa. De fondo se escuchan los aviones, algo grotesco, en el contexto general (Medina Vicario, 1993: 170). Salen imágenes en la televisión al principio de la obra, de forma que se genera una mirada distanciadora (Oliva, 2002: 18), con un efecto mínimo sobre las conciencias de las personas.

3.3. Eduardo Campos, el sheriff entre tribus. *Salvajes* (1998)

Según el autor, con esta obra se cierra el círculo temático de la marginalidad en su producción dramática (Amo-Sánchez, 2002: 19). Volvemos a tener el mundo de los yonquis y el Madrid de barrio, aunque de ubicación inconcreta¹⁶. Sabemos que en su producción dramática más reciente hasta la fecha, *La comedia de Carla y Luisa* (2003), ha vuelto a los marginados; en esta última obra, retoma a los desempleados.

De todos los policías y soldados vistos hasta ahora, el comisario Eduardo Campos es el más humanizado de todos aunque, para ser más justos en la aproximación al personaje, tendríamos que hablar de un comisario que se imagina sheriff. Es uno de los personajes

¹⁶ No comparto la lectura de Oliva (2002: 30): no puede ser el barrio de *Yonquis y yanquis*. La vaguedad de la acotación no permite situarlo en Las Fronteras, porque si así fuese se insistiría sobre el ruido de los aviones; éstos, aunque aparecen al final, poseen un significado muy diferente de la mencionada obra.

secundarios de la obra, pero con una gran importancia en el contexto del desarrollo de la trama. Según Oliva (2002: 37) “es la voz por la que conocemos tanto los principales hechos como las intenciones que mueven la obra”. En general, durante toda la obra, si en algo se caracteriza a este personaje es por presentarse en él la persona, nunca su cargo profesional, y de ahí que interese como un personaje en una posición de grandes interrogantes en torno a su existencia. Junto a Berta, formaría el tándem dramático de mayor profundidad y riqueza de matices. De su presentación así se deduce: “*Empuja y abre la puerta de la terraza Eduardo Campos, de sesenta años de edad, comisario de policía y antiguo conocido de Berta. Viste de forma un tanto descuidada, y lleva un periódico doblado en las manos*” (Alonso de Santos, 2002: 141). Es un personaje que va asociado con dos espacios: su despacho y la terraza de la casa de Berta. Si volvemos a la didascalia citada, vemos que su primera aparición es en la terraza, espacio que va asociado con la esperanza y la ilusión que les faltan tanto a él como a Berta. Por otra parte, durante toda la obra lo vemos recogiendo sus cosas en comisaría, pues está a punto de jubilarse; para recordarlo aparece en escena un calendario con los días tachados. Y como es frecuente en la obra alonsosantiana, este personaje ha tomado del cine un comportamiento: emula los comportamientos de John Wayne y concretamente el de *La legión invencible* (1949), de John Ford. Por lo tanto, Eduardo Campos sería más sheriff que comisario y, en consecuencia, su Madrid tendría más del desierto americano que de ciudad. Tanto en un contexto como en el otro se debe enfrentar a los *salvajes*, que ya no son indios, sino yonquis, putas y *skinheads*. He aquí que su despacho, y ya estamos en el acto segundo, si saca a su personaje es para resolver un conflicto a nivel humano (familiar), al buscar un cambio de conducta de los sobrinos de Berta hacia ella.

Al principio de la obra, el comisario Eduardo Campos es colocado en el bando del enemigo pues tanto Berta como sus sobrinos no tienen amagos de simpatía por él, al contemplarse ellos como marginados. A medida que se avanza en la lectura de la obra se sabe que Berta ha salido de prisión por cumplir una condena pero a su vez, fue el comisario quien ordenó en su día su ingreso en prisión. He aquí que se encuentra en una posición comprometida.

Durante toda la obra el comisario no actúa como tal, sino que viene a visitar a Berta como amigo pues, dada la condición de enfermera y que ella ha salido de prisión, acude a su casa para que le ponga unas inyecciones. El perfil de los dos es semejante: ancianos y enfermos, que se ven en el ocaso de una vida. La única ocasión en que vemos al comisario en un comportamiento duro, frío e implacable, situado él en su despacho, es en la entrevista con los sobrinos de Berta, uno de los pocos momentos en que coincide con ellos en escena. Sin embargo, lo que él podría solucionar con un implacable ingreso en prisión de los tres, opta por amonestarlos casi de una forma paternal; de igual manera resulta inmensamente eficaz para lograr una paz en el hogar, aunque apenas sea por un breve periodo de tiempo. En estas dos escenas de despacho vemos, por tanto, una evolución del personaje: de la ley se pasa al sentimiento, movido antes por el corazón que por el cargo que representa. Todo el espacio está representado de una forma fría pues se verá que decide recuperar su condición profesional —todavía no se ha jubilado— para solucionar su último “caso”: quiere entrevistarse con los sobrinos de Berta para conseguir de ellos un cambio de conducta en relación a su tía. El trato que mantiene con los sobrinos de Berta en la escena tercera del tercer acto es extremadamente autoritario; para ello protagoniza el papel de un comisario a la vieja usanza para, de esta forma, hacer frente a los *salvajes* de las tribus urbanas que tiene sentados enfrente. Como el viejo capitán, interpretado por John Wayne, después del ataque al campamento indio, decide retirarse del ejército. Sospecho que su principal objetivo es conseguir la transformación de Raúl, el sobrino *skinhead*, porque tanto Bea como Mario por sí solos ya poseen unas conductas respetuosas con su tía. El ritual de servicio lo sostiene el comisario con los sobrinos mediante la observación detenida de los informes pero, sin embargo, la entrevista con ellos obedece a una acusación particular para que despierten y se den cuenta del estado grave en que se encuentra su tía. Es, a fin de cuentas, su último caso resuelto, les exige la mentira “piadosa” para de esta forma conseguir que Berta, por lo menos, se crea la ilusión de vivir en un hogar feliz. En esta ocasión su misión ha sido de tipo humana y salda, así, sus cuentas pendientes con Berta. Si el texto se iniciaba con la descripción del desorden en casa de Berta, simbolizando el caos y la

despreocupación que caracteriza a los jóvenes en la obra, ahora la función ordenadora le corresponde a la tía y al comisario.

Los aviones en *Yonquis y yanquis* actuaban como un tormento para todos los habitantes de las Fronteras pero ahora, sin embargo, para Berta y el comisario representan la última ilusión que se puedan conceder. Situados los dos en la terraza, espacio asociado siempre con la esperanza y la ilusión¹⁷, ven pasar aviones. En ese espacio de la casa, Berta tiene sus geranios y será justo ahí donde deciden emprender el viaje a Buena Esperanza alcanzando de este modo un sueño que hasta ahora no habían podido realizar: el conseguir evadirse de la realidad que les rodea, más amplia que la comprendida por la delincuencia. Ellos también han sido cautivos: Eduardo de su trabajo y Berta de sus sobrinos. En la terraza ambos se encuentran con el amigo y dejan caer sus imágenes impostadas; él aparece tierno y humano, Berta condescendiente con él, ilusionada con el viaje que emprenderán. Para Berta los aviones contemplados en el cielo conforman la verdadera luz, antes que las mismas estrellas. Ellos ahora han conseguido alcanzar su “posibilidad poética” (Amo-Sánchez, 2002: 20).

4. ¿LA LIBERTAD EN EL ORDEN?

A modo de compilación de lo expuesto hasta aquí, fijémonos en que la perspectiva que se ha adoptado para crear estos textos siempre es del bando de los menos favorecidos, aquellos que viven al margen de la ley. Para la consecución de la tensión dramática resulta más conveniente. De los cinco ejemplos elegidos, observamos que no hay ningún miembro de las Fuerzas del Orden Público en servicio (el policía de *La estanquera...* está desposeído del poder). En algunos casos la condición de policía o militar les serviría a estos antihéroes para buscarse un hueco en el contexto de los integrados socialmente y procurar por tanto no incidir en *delitos y faltas*. Alberto y Charly, aun siendo marginados, intentan cumplir con su rol profesional. Otros

¹⁷ Las terrazas son un elemento típico de la arquitectura madrileña. Desde Buero a Almodóvar se les ha sacado un gran aprovechamiento. También en el cine clásico norteamericano es un lugar idóneo para los encuentros amorosos. Allinson (2003) las resalta como lugares comunes en el cine de Almodóvar.

policías sirven al fin de mantener el orden de los bienaventurados marginados, como sería el caso del policía de *La estanquera* o del comisario en *Salvajes*. En un grupo a parte estaría Mauro de *Trampa*, pues es de los que no asume el cambio que se le ha impuesto al policía franquista en los tiempos democráticos; la suya es una tragedia de tipo existencial. Se cuestiona, al igual que con el comisario en *Salvajes*, cuando se considera ya desprotegido.

Los policías analizados en las respectivas obras alonsosantianas son personas vacuas, pusilánimes. Para enmascarar sus debilidades acuden a comportamientos cinematográficos, sea como amantes, sea como profesionales, para poder suplir sus propias taras; otros tienen en su mente la actuación de ciertos actores en un rol determinado, del que han sabido apropiarse para poder contemplar desde la distancia de un personaje las atrocidades cometidas en la sociedad. Disfraz o películas sirven, al fin, de poder para dotarse de unos signos de identidad que en sí mismos no poseen, más quizás por el medio y por la sociedad en que viven y han crecido. Por otra parte, los soldados son más de plomo, cual maniqués inservibles. Son personas que buscan su lugar en una sociedad a la que ya no pertenecen. Unos lo encuentran, otros no. Son soldados, como muchas otras personas corrientes, cuya única lucha es sobrevivir en su día a día.

Podemos afirmar que la comedia está al servicio de buscar la risa fácil, en función del enredo pero sin perder de vista nunca su contexto social; a partir de lo meramente anecdótico se puede ver entre visillos una mirada ácida a la sociedad; ni cárcel, ni mili, ni familia sirven de mucho en el contexto general del desagüe de la democracia. La tragedia pretende acercarnos a lo que en la realidad resulta evidente.

A la luz de lo expuesto podemos contemplar a estos representantes de las Fuerzas del Orden Público y ver qué función desempeñan en la sociedad. Salgamos a la calle y preguntemos a los transeúntes —no importa que sean policías o no— si son fieles a sus principios, si se sienten Chusas, Jaimitos, Tochos, Leandros o, por otro lado, si no se sentirán Mauros o Eduardos Campos. Posiblemente nos encontraremos más Albertos. Pero, en fin, *esa ya es otra historia*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras teatrales de José Luis Alonso de Santos

- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1995a). *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*. Madrid: Castalia.
- (1995b). *Trampa para pájaros*. Madrid: SGAE.
- (2001)⁹. *Bajarse al moro. El álbum familiar*. Ed. de Andrés Amorós. Madrid: Castalia.
- (2002). *Yonquis y Yanquis. Salvajes*. Ed. de César Oliva. Madrid: Castalia.

Referencias bibliográficas críticas

- ALLINSON, Mark (2003). *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y Medio.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1997)². *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- AMORÓS, Andrés (1995). “Introducción biográfica y crítica” en José Luis Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas. El álbum familiar*, 9-52. Madrid: Castalia.
- AMO-SÁNCHEZ, Antonia (2002). “Conversando con José Luis Alonso de Santos”. *Quimera* 213 (marzo), 16-26.
- (2002). “José Luis Alonso de Santos, dramaturgo: escoger la escritura”. *Quimera* 213 (marzo), 27-33.
- DÍAZ SANDE, José Ramón (1987). “José Luis Alonso de Santos: «Conectar con el latido de la vida, con el latido de la calle»”. *Reseña* 173, 13-15.
- GALÁN FONT, Eduardo (1989). “Dos mundos frente a frente”. *Primer Acto* 227, 50-53.
- GIRALT LATORRE, Javier (1994). “Coloquialismos léxicos y fraseológicos en *La estanquera de Vallecas*, de José Luis Alonso de Santos”, *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 10, 59-92.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (1989). “Un nuevo sainete” *Primer Acto* 227, 47-49.

- MEDINA VICARIO, Miguel (1993). *Los géneros dramáticos en la producción dramática de José Luis Alonso de Santos*. Madrid: Libertarias.
- (2003) *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid: Fundamentos.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (2002). *Teatro español 1980-2000. Catálogo visitado*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- (2003). *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*. Madrid: Fundamentos. Ensayos y manuales RESAD.
- OLIVA, César (2002). “Introducción” en José Luis Alonso de Santos, *Yonquis y Yanquis. Salvajes*, 7-51. Madrid: Castalia.
- OLIVERA, M^a Teresa (1988). “Estudio de *La estanquera de Vallecas*” en J. L Alonso de Santos, *Viva el duque, nuestro dueño. La estanquera de Vallecas*, 33-46. Madrid: Alambra.
- PÉREZ-RASILLA, Manuel (2003). “El teatro desde 1975” en Joaquín Huerta-Calvo (Dir.) (2003) *Historia del teatro español*, vol. II: *Del siglo XVIII a la época actual*, 2855-2883. Madrid: Gredos.
- RAGUÉ-ARIAS, María José (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra dramática*. Pamplona: Eunsa.
- TAMAYO, Fermín y POPEANGA, Eugenia (1988). “Introducción” en José Luis Alonso de Santos, *Bajarse al moro*, 11-95. Madrid: Cátedra.